



Art et espace pariétal au Paléolithique supérieur

Pascal Foucher

► To cite this version:

Pascal Foucher. Art et espace pariétal au Paléolithique supérieur. Matière et figure, 1990, Paris, France. pp.85-96. hal-00834355

HAL Id: hal-00834355

<https://hal.science/hal-00834355>

Submitted on 14 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MATIERE ET FIGURE

SOUS LA DIRECTION DE JEAN CUISENIER

COLLECTION ETUDES ET TRAVAUX N° 3

ECOLE DU LOUVRE
ECOLE DU PATRIMOINE

LA DOCUMENTATION FRANÇAISE

1991

Pascal Foucher

Art et espace pariétal au Paléolithique supérieur

Introduction

Les grottes ornées sont de merveilleux laboratoires pour tenter d'approcher les structures mentales des hommes du Paléolithique dans leur organisation et leur articulation, car l'art pariétal est une projection de la pensée paléolithique sur un support fixe parvenu jusqu'à nous. Nous avons ainsi réuni, à la fois, les thèmes culturels dans lesquels les préoccupations s'éloignent des aspects utilitaires de la simple conservation de l'espèce, et le « squelette » conceptuel dont le souvenir a pu être gardé dans l'immobilisme des parois.

En présence de ce qui relève davantage d'un chaos artistique, l'enjeu de toute étude d'art pariétal est de découvrir un ordre sous-jacent, une structure profonde par l'effet de laquelle on puisse rendre compte de cette diversité apparente (Lévi-Strauss, Eribon, 1989) qui frappe tout visiteur de grotte ornée. Vaincre cette incohérence permettrait de passer au stade de l'interprétation.

L'étude de l'art pariétal se heurte à deux difficultés majeures. La première réside dans la carence d'un corpus exhaustif des manifestations graphiques de chaque grotte ; la seconde, dans l'inexistence d'une méthode d'analyse qui pourrait rendre intelligible ce corpus. Les méthodes analytiques classiques (relevés pariétaux et monographies) pèchent trop souvent par leur imprécision et restent encore frustrées par manque de bases conceptuelles et terminologiques. Un gros effort doit être fourni afin de se doter d'un appareil critique rigoureux pour réduire au maximum la grande part de subjectivité qui a trop souvent entaché les études de cet art.

Mais ce premier travail de défrichage qui divise la difficulté ne suffit pas à appréhender la totalité du phénomène « art pariétal » et ne lui reconnaît, a priori, aucun caractère de complexité (au sens d'une impossibilité d'élaborer un discours interprétatif qui soit unificateur et global selon I. Stengers, 1988). Dès lors, l'application des schèmes de compréhension de la théorie des systèmes pourrait peut-être répondre au défi de saisir l'art pariétal dans toute sa diversité, en postulant que la grotte ornée est un complexe d'éléments en interaction qui s'organisent en sous-systèmes. Cette démarche a l'avantage d'insister sur les relations de tous les éléments constitutifs de la grotte et de permettre de retrouver la dynamique d'élaboration de l'art pariétal.

Dans le cadre de cette problématique, ma réflexion portera plus précisément sur l'interpénétration des deux sous-systèmes suivants :

- la *morphologie* qui comprendra la topographie et la texture de la roche encaissante de la grotte : elle fait partie intégrante d'un système plus vaste que constitue le *paysage* où interviennent toutes les données géographiques (massif karstique, réseau hydrographique, environnement végétal, etc.) ;
- l'*iconographie* dont je ne retiendrai comme composante que les manifestations graphiques, au sens le plus large qui soit, sans préjuger de la technique employée (peinture-gravure-modelage) ni du degré d'intelligibilité afférent (du beau bison aux traits parasites).

De cette confrontation *iconographie/morphologie* découle une question essentielle dans l'art pariétal qui est celle d'une possible organisation topographique des œuvres. Si elle s'avère positive, quelle peut être sa logique interne, que l'on se place à l'échelle de la grotte ou du simple *panneau* ? Enfin, et pour corollaire, le déterminisme topographique (contraintes naturelles de la grotte : galerie, diverticule, paroi, etc.) est-il prépondérant, exclusif ? Ne pourrait-on pas plutôt envisager des relations d'ordre dialectique par l'intégration de la grotte dans le discours mythologique dont l'art pariétal est l'expression ? Ce discours serait alors l'élément structurant ou architectural du dispositif pariétal.

La grotte ornée en tant que système

Après avoir esquissé une approche systémique de l'art pariétal il s'agirait, en premier lieu, de définir la grotte ornée comme système globalisant : c'est un espace karstique qui a été investi, à un moment de son évolution géologique, par l'homme préhistorique. Cette appropriation peut revêtir d'innombrables formes, tout aussi diverses dans leur expression matérielle que dans leur connotation symbolique dont il est toujours difficile d'évaluer la pertinence : peintures et gravures exécutées sur les parois et plafonds, modelages d'argiles, empreintes au sol de toute nature (de mains, de pieds, de glissades, etc.), bris intentionnels de concrétions, dépôts d'objets (silex, ocre, éléments de parures... disposés dans les anfractuosités des parois), restes de repas et vestiges d'occupations domestiques à court ou moyen terme (foyers, taille de silex, etc.).

L'inventaire et la répartition spatiale de ces dernières dans les réseaux ornés ont permis de démontrer que l'homme préhistorique a visité la quasi-totalité des « galeries accessibles » (sont écartées toutes celles qui demanderaient la technique et l'équipement de la spéléologie contemporaine pour être franchies) (Rouzaud, 1978). Autrement dit, l'appropriation est totale et dénote une connaissance et une maîtrise du milieu souterrain dans tous ces aspects : paléospéléologiques (techniques de progression dans l'obscurité, repérages, etc.), domestiques (grotte-refuge à séjours plus ou moins longs), culturels (la grotte devient un lieu d'expression).

D'autre part, elle s'inscrit dans une durée qu'il est difficile d'évaluer dans le détail. Quel est l'ordre chronologique de la réalisation des œuvres ? Est-il immédiat ou bien échelonné sur plusieurs siècles ? Est-ce que les vestiges mobiliers, témoins du passage de l'homme préhistorique, correspondent à une seule fréquentation, ou bien sont-ils le résultat d'une accumulation consécutive à des passages répétés ? Quels peuvent être leurs rapports avec les œuvres pariétales ? Sont-ce les mêmes personnes qui ont réalisé l'art pariétal et abandonné leurs « bricoles » ? Peut-on rendre compte des fréquentations virtuelles qui n'auraient laissé aucun témoignage délibéré ?

Ce temps « historique » dont nous n'avons qu'une résultante traduite par les manifestations humaines peut s'être trouvé individualisé s'il s'est confronté au temps « géologique » qui est propre à la grotte. Celle-ci connaît une évolution dynamique dans ses transformations physico-chimiques (concrétionnement, mond-milch, etc.) et sédimentaires. Ainsi un état de concrétionnement peut différencier l'âge de plusieurs gravures, une sédimentation rapide, établir une chronologie relative de plusieurs phases d'occupations successives. Malheureusement, ces évolutions s'accompagnent le plus souvent d'effets pervers pour une meilleure connaissance.

Une vidange de la grotte peut occulter une phase d'occupation, qu'elle soit d'origine naturelle ou anthropique (exemple de la grotte de La Magdelaine dans le Tarn).

Le volume de la grotte a pu se modifier (remplissages importants, obstruction de galeries, etc.). Ainsi, l'environnement souterrain paléolithique ne nous est pas forcément parvenu dans l'état originel de ses dimensions spatiales, climatiques, voire même sonores (Reznikoff, Dauvois, 1988). Recréer l'« ambiance » primitive de la grotte est tout aussi indispensable qu'étudier le contexte écologique en plein air au Paléolithique. Si pour celui-ci les résultats resteront toujours abstraits ou du domaine de l'analogie (comparaison avec un biotope actuel froid), pour celle-là la « re-création » peut être tangible quand les conditions de conservation ont été parfaites ; au Tuc d'Audoubert, la perception du lieu que l'on peut avoir actuellement est la même que celle de l'homme paléolithique, au bémol près de la différence de culture qui nous sépare.

Les transformations physico-chimiques des parois portent directement atteinte à l'intégrité des œuvres. Les destructions peuvent être nombreuses et indécélables si bien que nous n'en aurons qu'une vision tronquée et déformée. Les répercussions seront désastreuses pour la pertinence des interprétations à venir si l'on n'en est pas conscient.

La recherche d'une modélisation de la grotte dans tous ses aspects géologiques permettrait d'avoir un appareil critique à confronter pour chaque grotte ornée rencontrée (par analogie au système expert en informatique). L'intégrité physique de chaque grotte serait mieux appréhendée et permettrait une meilleure évaluation de la représentativité des manifestations graphiques par rapport à leur état initial (et dans le cas des grottes actuellement non ornées,

de pouvoir dire qu'elles n'ont jamais pu, ou le contraire, accueillir la moindre peinture, ou gravure ou modelage préhistorique). Elle aurait aussi l'avantage d'établir une base de réflexion, la plus objective qui soit, en envisageant l'énumération de toutes les sources d'erreur possibles, et de mieux saisir la réduction d'information.

Enfin, la dimension culturelle des grottes ornées devrait être intégrée dans une réflexion au niveau du territoire géographique potentiel de l'homme préhistorique. Comment s'est opéré le choix qui a abouti à la création des grottes ornées que nous connaissons à l'heure actuelle. Des milliers d'autres auraient pu être faits par rapport au nombre de grottes existant. Une réponse pourrait être envisagée dans le cadre d'une paléogéographie qui reste toujours à faire.

Morphologie et iconographie

Tout en me plaçant dans la perspective systémique évoquée plus haut, j'ai tenté de cerner les rapports que pourrait entretenir l'iconographie paléolithique avec son support : la grotte, à travers l'exemple de Marsoulas (grotte ornée pyrénéenne, proche de la confluence du Salat et de la Garonne).

J'ai intégré à ma réflexion les deux concepts de *panneau* et d'*ensemble plastique* dont voici la définition (Sauvet, 1988) :

- *panneau* : surface ornée continue, généralement circonscrite par des particularités morphologiques majeures du support (failles, fissures, coulées de calcite, angles dièdres, changements de nature ou de coloration de la roche, etc.) ; c'est l'unité primordiale de l'organisation de l'espace pariétal ;
- *ensemble plastique* : ensemble orné, constitué d'un ou plusieurs panneaux, utilisant une ou plusieurs techniques (peinture, gravure, sculpture, modelage).

A partir des relevés de A. Plénier (Plénier, 1971, 1980) et d'un contrôle des faits graphiques (manifestations graphiques : cf. *supra* « iconographie »), je présenterai ici l'analyse de deux panneaux et une synthèse préliminaire de l'espace pariétal de Marsoulas à l'échelle de la grotte.

À l'échelle du panneau

J'ai repris à mon compte l'idée de F. Rouzard (1980) à propos des fiches de localisation que j'ai légèrement adaptées en vue d'une étude plus axée sur l'art pariétal. La réalisation d'une coupe transversale de la paroi sur laquelle on situe les gravures ou les peintures est techniquement très facile à réaliser, et permet de mieux se rendre compte de l'intégration spatiale des œuvres pariétales (Aujoulat, 1985). Les graphiques des illustrations 1 et 2 présentent donc, à gauche une coupe transversale de la paroi sur laquelle ont été replacés les développés verticaux de chaque panneau que traverse la coupe ainsi que les

éléments significatifs de l'iconographie, à droite un relevé de A. Plénier qui représente les œuvres placées à proximité de la coupe.

Le bison 19 et ses abords topographiques immédiats constituent un panneau (ill. 1, panneau 1). Le paléolithique s'est livré à un véritable tour de force pour placer sa figure. Comme le montre la coupe, elle s'inscrit dans plusieurs plans contigus dans le dévers de la corniche (registre moyen). Le bison est limité en haut par l'arrêté du plan de faille, sur le côté gauche par une niche, et sur le côté droit par un changement de l'orientation de la paroi. Seule la limite inférieure n'est pas marquée topographiquement ; l'interruption brutale d'un ensemble de gravures inintelligibles placées sous les pattes du bison la suggère. Ce panneau vient se surajouter au panneau 2 qui occupe toute la partie inférieure de la paroi.

La transition de l'un à l'autre est presque imperceptible et on pourrait les considérer comme étant « conceptuellement associés » et formant un *ensemble plastique* chronologiquement homogène. En effet, sur le panneau 2 se trouve une tête de bison très proche stylistiquement de celle du bison 19. De plus, le bison 19, dans sa position sommitale, ne peut être vu de façon satisfaisante que par un observateur se tenant à l'emplacement figuré par un point (cf. ill. 1) et même un peu plus bas : autrement dit, sur le même sol archéologique qui a permis la réalisation du panneau 2. La partie inférieure de ce dernier était scellée par des niveaux d'occupations archéologiques dégagés par Cau Durban. En considérant sa stratigraphie (Cau Durban, 1885, 1886) et en établissant une projection approximative sur la paroi, il y a tout lieu de croire que le sol archéologique des peintures et des gravures correspond à la couche moyenne qui est du Magdalénien à sagaie de type Lussac-Angles, niveau le plus important de la stratigraphie.

Le panneau 2 est donc datable archéologiquement ; de même pour le panneau 1 qui en est une extension. Évidemment, une chronologie relative de l'un par rapport à l'autre n'est pas à exclure, le 1 étant plus récent que le 2 (ou vice versa). Mais la marge de temps qui les sépare ne peut être que très courte.

Je présenterai ici un second exemple de panneau (ill. 2) qui est constitué d'une seule figure de bison accompagnée de nombreuses gravures inintelligibles qui ne sont pas représentées sur le relevé (bison 33). Ce dernier est circonscrit par une cuvette naturelle creusée dans la roche altérée. Le cadrage est presque parfait puisque tout l'espace de la cuvette est utilisé par le bison, mais la bosse débordé légèrement à cause du caractère ovale trop accentué de celle-ci.

Le bison se confond au niveau des pattes avec le barbelé 43, mais ce dernier appartient à un autre panneau qui se développe linéairement sur le registre moyen de la paroi, bien individualisé morphologiquement. Il existe de nombreuses gravures non relevées par A. Plénier à proximité de la tête et sous le ventre. Par contre, à part quelques très légères incisions, la partie supérieure qui sépare le cheval 31 du bison 34 est vierge de toute gravure. Ainsi, l'effet d'isolement de la figure est bien recherché. Bien qu'elle ne soit pas centrale, elle constitue un pôle d'attraction, un point névralgique du dispositif où toutes les

figures animalières convergent (le cheval 31 et le bison 34 appartiennent à d'autres panneaux).

À l'échelle de la grotte

Cet aspect thématique mériterait de plus longs développements, mais le cadre formel de cet article ne le permet pas. Je ne présenterai donc qu'un premier résultat de mes analyses, étayées par quelques exemples. Elles se trouvent synthétisées dans la figure de l'illustration 3 : « Répartition des ensembles plastiques ».

Nous nous trouvons d'emblée dans un niveau d'analyse supérieur où sont envisagés les rapports d'intégration spatiale de l'art pariétal à l'échelle de la grotte. Il est évident que chaque *ensemble plastique* mentionné aurait dû faire l'objet d'une analyse préalable, indiquant les raisons objectives du choix qui a été fait. Le figuré représentant l'*ensemble plastique* tient compte de la surface effectivement occupée par les *panneaux* (en longueur, et d'une façon approximative, en largeur). Le trait essentiel qui caractérise l'*ensemble plastique*, est la linéarité de l'agencement des *panneaux*. Il n'existe pas de rupture (surface vierge de toute manifestation graphique) entre chacun d'eux ; ils s'enchaînent les uns aux autres.

Marsoulas appartient au type « grotte-couloir ». La définition que donne D. Vialou de la « galerie couloir » lui convient parfaitement : « Son dispositif (pariétal) est découpé en petites séquences plus ou moins denses avec « échos » d'une paroi à l'autre » (1).

Cette remarque s'applique admirablement aux ensembles A-B-C-D. L'ensemble A se termine exactement à l'endroit où B commence ; de même pour B quand D commence. Bien que la paroi de gauche entre A et D ait souffert de destructions, il n'y a aucune gravure ni peinture. L'agencement complémentaire en « écho » des deux parois est parfait. Ce qui est encore plus remarquable, c'est qu'il s'accompagne d'une disjonction thématique : A est à dominante figurative, B est composé exclusivement de « tracés inintelligibles », C-D renouent avec les thèmes animaliers. Nous retrouvons ce même « écho » morpho-thématique à Fontanet (2).

Il est encore bien difficile de déterminer avec précision la nature des rapports qu'entretiennent entre eux les ensembles suivants. Un effort d'analyse doit être entrepris à leur endroit, en prenant en compte la topographie, les liaisons thématiques infra-panneau et inter-panneaux, etc. On peut cependant remarquer que l'ensemble H rappelle le thème « barbelé » longuement développé sur la paroi en vis-à-vis. L'ensemble K commence au-delà de l'espace marqué par la niche. Or, il n'existait aucune raison d'ordre morphologique pour que le dispositif ne commençât pas à quelques mètres en avant. À cet égard, la perception spatiale des niches par les paléolithiques, déterminée par leur rôle

dévolu à l'art pariétal, est significative. Leur intérieur n'a jamais accueilli la moindre gravure si ce n'est sur le pourtour interne des plus petites, exception faite de celle où il existe un barbelé peint. Les niches entre I et J, J et L, bien qu'en partie calcitées, n'offrent aucune représentation et rompent le dispositif pariétal. Ce fait peut paraître surprenant lorsqu'on sait qu'il existe de nombreux exemples de grottes où les niches ont été le lieu privilégié de l'épanouissement d'ensembles remarquables (Gargas, Le Portel, etc.).

La paroi de gauche est, d'un point de vue géomorphologique, un miroir de faille. Jusqu'à l'ensemble I, elle présente le profil moyen que l'on peut voir sur l'illustration 3.

Ces particularités morphologiques ont été mises à profit dans le dispositif pariétal. Chaque registre possède ses qualités propres tant dans la géométrie que dans la texture de la roche. Sur mon plan (ill. 4), j'ai respecté l'étagement des ensembles plastiques qui est calqué sur les trois registres que j'ai définis. Ainsi, chaque situation des ensembles A à G a été déterminée en fonction des qualités intrinsèques de chaque registre et des motivations symboliques de l'homme préhistorique.

Il y a bien eu un choix, et le hasard semble en être exclu. Si ce choix avait été ponctuel, sans autre considération que celle de la meilleure surface et la plus adaptée à recevoir un ou deux animaux (opération répétée sur plusieurs millénaires, autant de fois qu'il est nécessaire pour aboutir au nombre d'animaux effectivement représentés), il n'y aurait eu à Marsoulas et dans cette partie de la grotte que des peintures ou gravures réparties sur tout le long du registre supérieur. C'est loin d'être le cas, le paléolithique s'est compliqué la tâche en gravant sur une roche dure qui présentait une surface concave (registre moyen).

Cependant, il serait aberrant de nier les contraintes structurales de la caverne ; les données topographiques sont évidemment rédhibitoires. Il s'agirait davantage de considérer la relation qui unit l'art pariétal à la topographie comme ayant un caractère dialectique. Dans les liens de causalités qui la génèrent, la symbolique paléolithique est première. En ce sens, il n'y a pas de déterminisme.

L'étude des ensembles F-F'-G est significative à cet égard. L'utilisation du registre supérieur a permis d'étendre la gamme des possibilités techniques à la réalisation des peintures animalières : surface plane et coloration blanche mises à profit pour un effet polychrome, et les animaux se retrouvent dans une position dominante. La majorité des signes semblent avoir été dissociés des animaux et constituent le fondement iconographique sur lequel reposent géométriquement les animaux. Cette dissociation ne peut être due qu'à la volonté du paléolithique, indépendamment de toute contrainte naturelle. Elle touche au plus profond de la thématique pariétale. Elle a été mise en valeur par la rupture topographique (changement de plan qui s'accompagne d'une modification de la lithographie). Le registre moyen a été parfaitement intégré à

cette disjonction et constitue une zone tampon où vient s'accoler le registre inférieur, très différent du point de vue technico-stylistique ; il n'y a plus que des gravures en majorité inintelligibles ; on retrouve cependant à l'extrémité droite des signes peints (ponctuations associées à des traits...). Le fait le plus intéressant réside dans l'existence de ces tracés inintelligibles qui se développent en continuité sur une surface considérable (ensemble G) malgré le franchissement de points topographiques remarquables : la brusque concavité à partir du signe 45, le resserrement actuel du couloir où se trouve le bison 51 n'ont pas constitué de frein au développement de ces tracés. Le bison 51, rare thème animalier de l'ensemble est acéphale et termine cet ensemble plastique.

Cependant, il existe des motifs iconographiques qui se développent sur plusieurs registres, assurant des liens thématiques des uns aux autres, de telle façon que F-F'-G forment une composition homogène, mais non exempte de chronologies relatives.

Les thèmes « animaux », les thèmes des signes, peintures-gravures et topographie s'articulent les uns aux autres, et rien n'est laissé au hasard.

De cette étude générale (et encore bien succincte), il m'est apparu deux grands ensembles qu'on pourrait qualifier de *profane* pour le premier, et de *sacré* pour le second (il faut comprendre ces deux termes dans l'acception qu'en a donné M. Eliade (3)).

« L'ensemble profane » se caractériserait par l'utilisation de moyens techniques spécifiques dont le principal est la polychromie ; son emploi est plutôt réservé à des manifestations spectaculaires. Son espace est plus vaste et peut accueillir une dizaine de personnes sans problème. L'aspect monumental et l'effet visuel des peintures concourent à provoquer chez les spectateurs des réactions affectives de toutes sortes, qui gravitent autour de la sphère du « profane », sans préjuger de son caractère symbolique. Et c'est encore le cas aujourd'hui. C'est aussi dans cette partie de la grotte que se trouve une imposante stratigraphie (près de 2 mètres) qui dénote une fréquentation importante des lieux, surtout au Magdalénien.

L'effet inverse semble avoir été recherché dans la partie la plus profonde. La polychromie a été abandonnée. L'exiguïté des lieux est telle qu'une vision d'ensemble des œuvres est exclue ; chaque panneau ne peut être vu que séparément : le bison 62 en est une parfaite illustration car il ne peut être vu que par une seule personne à la fois. Ce grand ensemble 2 est le pendant du grand ensemble 1 à tout point de vue. Bien qu'il existe des différences entre eux, l'unité stylistique des représentations est indéniable. L'opposition profane/sacré rend bien compte des rapports qu'entretiennent ces deux grands ensembles.

Nous avons fait intervenir la limite de ces deux grands ensembles à trois mètres de l'étranglement actuel car, à l'origine, c'était à cet endroit qu'il était effectif. La preuve en est l'existence de gros blocs effondrés de la paroi. Si on les redressait, l'étranglement apparaîtrait de lui-même. La position topographique

des ponctuations 46 qui se trouvent à cet endroit précis, reprend toute sa signification et les remarques de A. Leroi-Gourhan sur leur caractère introductif du dispositif pariétal conservent toute leur pertinence.

L'endroit de cette dichotomie peut paraître paradoxal puisqu'il coupe en deux un ensemble plastique (G). Comme je l'ai déjà fait remarquer, la thématique de cet ensemble est essentiellement abstraite ; des tracés inintelligibles se développent de part et d'autre de la limite, en continuité. Cet ensemble plastique apparaîtrait comme prenant place dans une zone tampon et présenterait les caractères symboliques d'un lieu de passage qui unirait les deux grands ensembles.

La fin de la galerie ornée pose problème car le dispositif pariétal s'arrête brusquement sans logique apparente, alors qu'il existe plusieurs dizaines de mètres de galerie sans aucune trace pariétale. Le réseau actif de la grotte était-il inaccessible au Paléolithique ? En tout cas, les derniers mètres avant le ruisseau étaient aptes à recevoir de la gravure, mais les paléolithiques les ont délaissés. On peut raisonnablement en déduire qu'il existe un ou des diverticules latéraux actuellement obstrués.

Conclusion

L'analyse des rapports entre tous les ensembles plastiques semble prometteuse. Davantage à Marsoulas que dans d'autres grottes, car elle peut être couplée avec la recherche des sols archéologiques et aboutir ainsi à une datation précise de l'art rupestre, puisqu'il existait des ensembles plastiques recouverts par une stratigraphie puissante. Elle peut permettre de mieux appréhender la perception que les paléolithiques avaient de l'espace de la grotte et de son intégration dans la symbolique pariétale. Et au-delà de cette approche formelle, l'étude des structures mentales de l'homme paléolithique peut être envisagée.

C'est en multipliant ces types d'approche dans le cadre d'une problématique systémique, où on s'efforce de privilégier les liens organiques entre forme et processus qui concourent à créer la « grotte ornée » et assurent sa cohésion, qu'on génèrera de nouvelles explications, tout au moins de nouvelles interrogations qui dynamiseront en retour la recherche en matière d'art pariétal.

Notes

(1) Vialou, 1986, p. 300.

(2) Vialou, 1986, pp. 33-36.

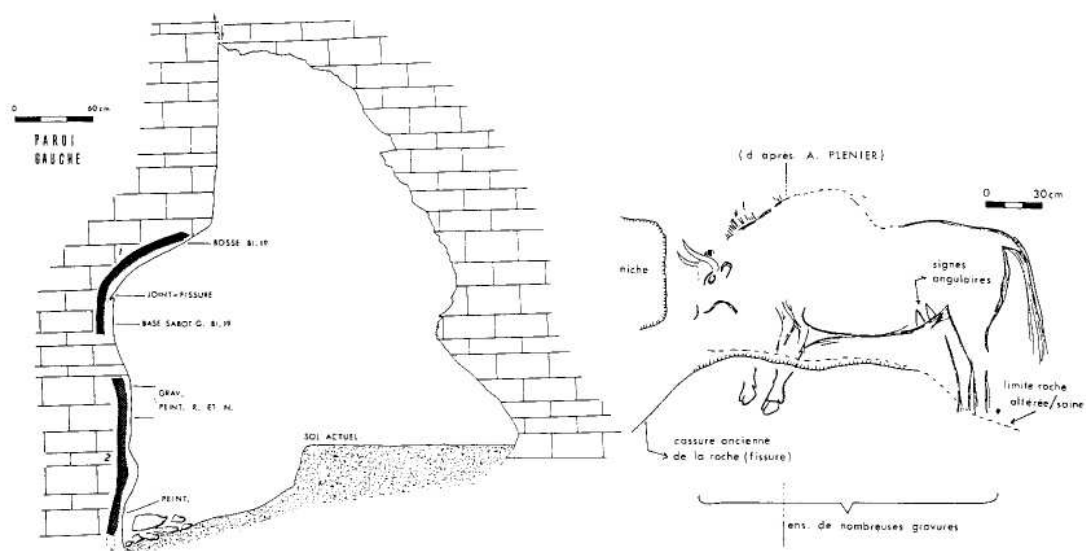
(3) M. Eliade, *op. cit.*

PASCAL FOUCHER

Bibliographie

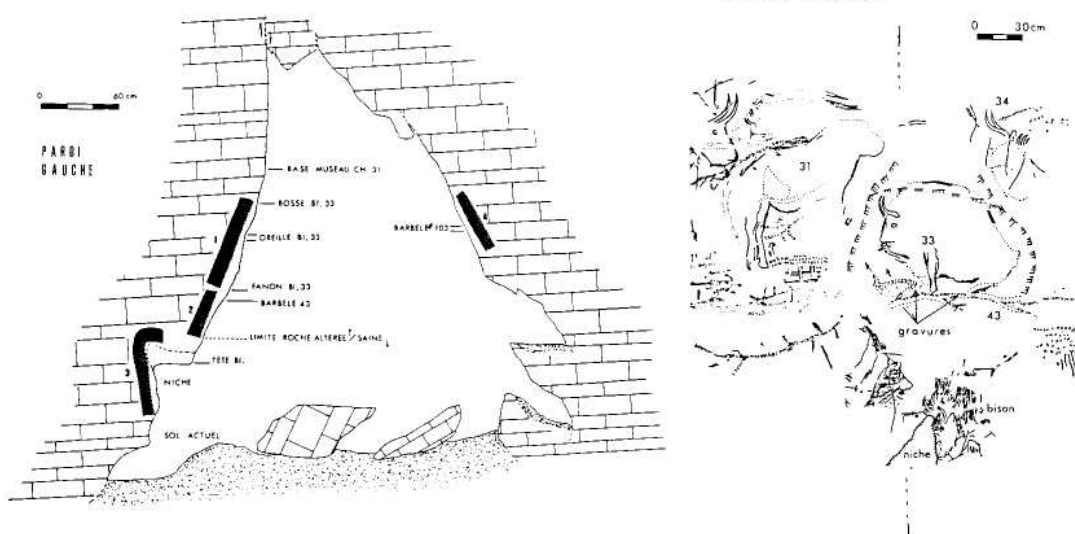
- Aujoulat (N.), 1985 : « Analyse d'une œuvre pariétale paléolithique anamorphosée », *Préhistoire ariégeoise, Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège*, 40, 1985, pp. 185-194, 4 fig.
- Cau Durban (D.), 1885 : « La grotte de Marsoulas », *Matériaux pour l'Histoire de l'Homme*, 19^e année, 3^e série, t. II, 1885, pp. 341-349, 11 fig.
- Cau Durban (D.), 1886 : « Fouilles dans la grotte de Marsoulas », *Revue du Comminges*, IV, 1886, pp. 314-327, 27 fig.
- Eliade (M.), 1982 : *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1982, (coll. Idées), (1^{re} édition française : Gallimard, 1965).
- Lévi-Stauss (Cl.) et Eribon (D.), 1988 : *De près et de loin*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1988, 254 p.
- Plénier (A.), 1971 : *L'art de la grotte de Marsoulas*, Toulouse, Institut d'Art préhistorique, 1971, 296 p., 181 fig. (Mémoires de l'Institut d'Art préhistorique de Toulouse, 1).
- Plénier (A.) et Rouch (P.), 1980 : « Nouvelles découvertes dans la grotte de Marsoulas », *Travaux de l'Institut d'Art préhistorique*, Université de Toulouse Le Mirail, XXII, 1980, pp. 405-416, 6 fig.
- Reznikoff (I.) et Dauvois (M.), 1988 : « La dimension sonore des grottes ornées », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 85, 8, 1988, pp. 238-246, 1 fig.
- Rouzaud (F.), 1978 : *La paléospéléologie : l'homme et le milieu souterrain pyrénéen au Paléolithique supérieur*, Toulouse, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978, 168 p., 79 fig. (Archives d'écologie préhistorique).
- Sauvet (G.), 1988 : « Compte rendu de la 6^e réunion (24 et 25 octobre) du groupe de réflexion sur les méthodes d'études de l'art pariétal », *Préhistoire quercinoise*, 3, 1988, pp. 5-35, 4 annexes.
- Stengers (I.) (sous la dir.), 1988 : *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Paris, Éd. du Seuil, 1988, 392 p. (coll. Science ouverte).
- Vialou (D.), 1986 : *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*, Paris, Éd. du CNRS, 1986, 417 p. ill. (XXII^e Supp. à *Gallia Préhistoire*).

ART ET ESPACE PARIÉTAL AU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR

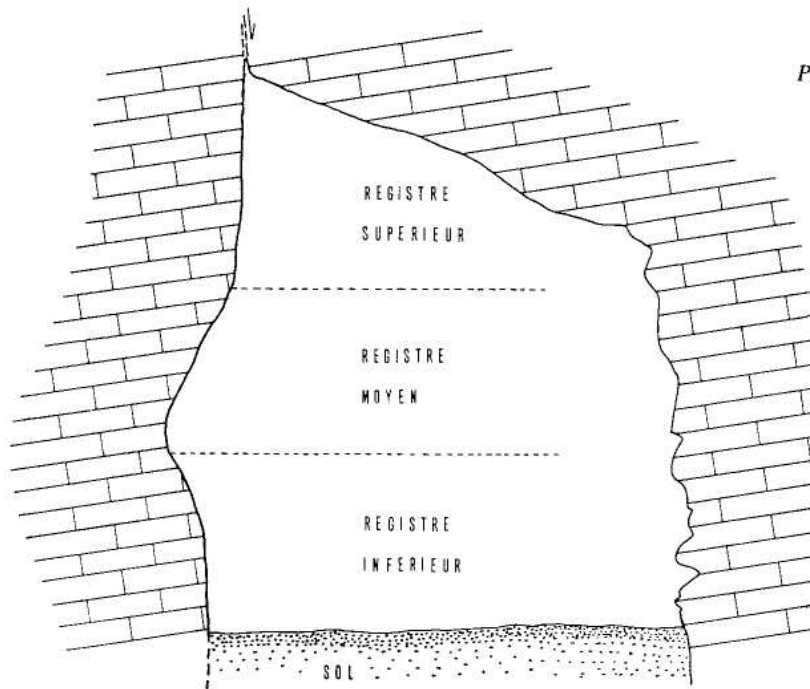


1.
Fiche signalétique du bison n° 19.

2.
Fiche signalétique du bison n° 33.



PASCAL FOUCHER



3.
Profil moyen de la grotte.

4.
Répartition des ensembles plastiques.

